WOLFGANG STEINER, *Hinterglas und Kupferstich – Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1550–1850,* Hirmer Verlag, München, 2004, 272 p + 277 ilustrații

Editura Hirmer din München inaugurează, odată cu publicația profesorului Wolfgang Steiner, un material inedit. Dintru început, trebuie spus că atât coperta (în compunerea și culorile ei), hârtia pe care este tipărit volumul, legătura cartonată, cămașa, cât și reproducerea fotografiilor sunt de o calitate superioară. Lucrarea are 272 pagini și 277 imagini (fotografii). Textul se regăsește atât în limba germană, cât și în limba engleză.

Autorul, profesorul Wolfgang Steiner, născut în 1938, și-a dedicat activitatea cercetării fenomenului artistic reprezentat de pictura pe sticlă. Articolele precum *Wollust und Grazie*, în: Weltkunst, Heft 3/2005, Seiten 70–73, *Eleganz in Glanz – Die hohe Kunst der Hinterglasmalerei und ihre grafischen Vorbilder*, în: Barock-Berichte 42/43, Salzburg 2005, seiten 767–783, *Kein Hayde în Augsburg*, în: Weltkunst Heft 15/2006, seiten 34–39, *Zu früh gefreut*, în: Kunst und Auktionen, Ausgabe 9/2010, *Spiegeln und Funkeln*, în: Kunst und Auktionen, Ausgabe 17/2010, *I was Hitler's Buddy*, în: Kunst und Auktionen, Ausgabe 6/2011, studiile și lucrările de specialitate referitoare la geneza, evoluția și tipologia picturii pe sticlă ca... *denn ich verkünde Euch eine große Freude*! – Die Weihnachtsgeschichte in der Hinterglasmalerei (1550–1850), Mittenwald, 2008, *Verborgene Schätze – Tiroler Hinterglasmalerei 1550–1850*, Brixen/Südtirol 2009, ... *eine andere Art der Malerey* – Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1150–1850, Deutscher Kunstverlag Berlin u. München, 2012, deprind cititorul cu o înțelegere mai adâncă a acestui gen de artă și cu o metodă de lucru extrem de riguroasă.

Lucrarea intitulată *Hinterglas und Kupferstich – Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1550–1850*, publicată la editura Hirmer, la München în 2004, aduce, pentru prima dată, înaintea cititorului, un studiu referitor la modelele care au stat la baza creării tablourilor pe sticlă.

În materialul său despre izvoadele picturii pe sticlă, autorul ne face un scurt istoric al fenomenului artistic, arătând că acesta își trage originile încă din Antichitate și a cunoscut perioada de apogeu în Europa între anii 1550 și 1850. Deși inițial acest gen de artă, adesea menționat în literatura de specialitate ca Hinterglasmalerei, era uzual doar în cercurile înaltei societăți (împărați, aristocrație și cler), începând cu primele decenii ale secolului al XVIII-lea, începe să se răspândească în rândul burgheziei, iar de la mijlocul veacului, să pătrundă și în arta populară – unde va cunoaște o popularitate enormă timp de aproximativ un secol, după care va decade cu încetul. Dezvoltarea picturii pe sticlă a fost în mare măsură influențată de doi factori: 1) existența sticlei plate de bună calitate, începând cu perioada 1520–1550, ce putea fi utilizată ca suport și, odată cu secolul al XVIII-lea, accesibilitatea tot mai mare a acestui material și; 2) răspândirea plăcilor de gravură din cupru, care (prin scopul lor de a reproduce prin imprimare o lucrare de artă după original), au servit ca un nou mijloc de comunicare între artiști și artizani, în toată Europa. Datorită tehnicii de lucru neobișnuite și unicității efectului obținut, pictura pe sticlă executată pe partea opusă privirii a fost întotdeauna o formă de artă autonomă, indiferent dacă artistul a creat compoziția picturală având ca bază propriile idei sau s-a inspirat după modele din artele grafice (de unde putea să copieze un detaliu sau să utilizeze compoziția întreagă). O traducere sensibilă a formei, adaptarea și interpretarea motivelor, precum și alegerea personală a culorilor – toate acestea au condus la crearea unui nou gen de artă. Pictura pe sticlă a înflorit pentru prima dată în mijlocul secolului al XVI-lea, în regiunea Veneția – Tirol. Lucrări existente create de mari artiști, precum Dürer (1471–1528) și Raphael (1483–1520), reproduse în gravuri de

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 265–277, Bucureşti, 2014

Marcantonio Raimondi (1480–1530) și școala sa, de multe ori au servit ca modele. Grafică, la momentul vizat, pe de o parte, cu scopul de a promova exprimarea de idei noi creative și stiluri în noul mediu, și, pe de altă parte, pentru a îndeplini nevoile artiștilor și artizanilor de a compune noi lucrări, pictura pe sticlă datorează în mare parte succesul de care s-a bucurat și modalității în care artiștii au știut să folosească și să interpreteze sursele de inspirație. Cartea profesorului Wolfgang Steiner este dedicată tocmai acestor modele.

Calitatea dominantă a lucrării este claritatea. Fără să aibă un aer de didacticism căutat, ea instruiește și totodată place prin cursivitatea și acuratețea stilului, dar mai ales prin imaginile, putem spune fără a exagera, redate impecabil. Așa cum observa și în introducere dr. H. C. Frieder Ryser, autorul dovedește un rar talent pentru depistarea izvoadelor pe care se bazează tablourile pe sticlă. Acest lucru necesită multă răbdare, un ochi format și o memorie vizuală excelentă, deoarece trebuie subliniat faptul că traspunerea pe sticlă a modelului se face invers, culorile sunt adeseori modificate, iar autorul tabloului pe sticlă își ia libertatea, în numeroase cazuri, de a utiliza doar un fragment din model – considerat mai reprezentativ.

Numărul exemplelor puse în discuție nu este de neglijat, respectiv 109 de tablouri pe sticlă, cărora li se alătură unul sau mai multe modele, după care a fost realizat fiecare obiect analizat, materialul cercetat întinzându-se pe o arie geografică considerabilă, cu o tematică la fel de variată (peisaj, portret, scene religioase, de vânătoare, alegorii, scene mitologice etc.). Imaginile sunt însoțite de comentarii privind tema prezentată, perioada, autorul, dimensiunile și câteva date tehnice (asupra ramei sau a materialelor utilizate). Dacă ar fi să semnalăm un element lipsă, care cred că este foarte important pentru cercetători, ne-am referi la faptul că, deși autorul menționează la început, la modul general, că cercetarea s-a efectuat atât pe lucrări din colecții publice, cât și particulare (și că majoritatea imaginilor apar pentru prima dată publicate), acesta nu specifică la fiecare lucrare în parte colecția din care provine – element necesar cercetătorilor, pentru a înțelege modul de circulație al lucrărilor, în special, în arealul european.

Principiul de la care a pornit Wolfgang Steiner, punctele de vedere adoptate de el în legătură cu izvoadele picturii pe sticlă, precum și metodele de lucru sunt arătate în mod substanțial, astfel că autorul examinează cu multă subtilitate atitudinile similare ale personajelor din tablourile pe sticlă cu izvoadele cu aceeași temă, pictate la intervale diferite de timp, ca de pildă *Lot și fiica sa* – (tematică înspirată din Geneză 19, 31–32), lucrare care provine din Staffelsee, fiind realizată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (249 × 185 mm), cu *Lot și fiica sa* – gravură executată de Joseph Wagner (din Thalendorf, Lake Constance), sau detaliul cu portretul lui Wilhelm August, Duce de Cumberland, preluat din lucrarea *Bătălia de la Dettingen din 1742* de John Wooton and Thomas Hudson cu lucrarea cu aceeași tematică pe sticlă executată în Anglia la jumătatea secolului al XVIII-lea (368 × 267 mm). El constată, comparând gesticulația personajelor, că pictorul pe sticlă reia în cele mai fine detalii modelul. Legătura dintre tabloul pe sticlă și izvodul după care a fost realizat este subliniată la fiecare dintre cele 109 lucrări prezentate, fie că este vorba de lucrări cu tematică religioasă, precum *Sfântul Ieronim* din seria *Celor patru părinți ai Bisericii*, executat la Murnau, în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea), cu *Sfântul Ieronim* – gravură executată de Georg Bergmüller (născut în Türkheim, în 1688), fie de scene laice.

Lucrarea *Hinterglas und Kupferstich – Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1550–1850* este completată de comentariile succinte și substanțiale care însoțesc fiecare imagine. Indexul alfabetic de la final ușurează cititorului orientarea, iar condițiile grafice deosebite în care este editată, ilustrațiile numeroase, color, permit cititorului să aibă în fața ochilor operele analizate în text, constituind o prețioasă contribuție la cunoașterea și înțelegerea picturii pe sticlă.

Diana Iuliana Barbu

ALEXANDRU PĂCURAR, *Incursiune în memoria locurilor*, Presa Universitară Clujeană, Cluj, 2007 (232 p., 196 ilustrații, 1 hartă hors-texte în culori), bibliografie (2l6 titluri)

Lucrarea realizată de Alexandru Păcurar abordează o temă extrem de interesantă şi disputată privitoare la originea şi evoluția românilor în spațiul Peninsulei balcanice şi al bazinului Mării Negre. Ea se axează pe o analiză multidisciplinară, geografică, istorică, etnografică, bogat ilustrată cu litografii, planuri şi hărți preluate din diferite monografii sau publicații periodice din secolul al XIX-lea sau ulterioare.

Lucrarea este structurată pe două capitole principale: *Incursiune în memoria locurilor* şi *Semper Bolchanum. Reflecţii asupra spaţiului balcanic*, fără a respecta o cronologie strictă a evenimentelor. În primul capitol este abordată tema „Chestiunii Orientale”, restrânsă la spaţiul românesc, reflectată în relatările călătorilor străini şi ilustraţiile artiştilor care au vizitat ţările române în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Autorul evidenţiază aspecte privind obiceiurile, moravurile, costumele locuitorilor. Ilustraţia textului este reprezentată exclusiv prin gravuri cu subiect românesc realizate de ilustratorii francezi Auguste Lancelot, Michel Bouquet şi Charles Doussault, deşi în text sunt amintiţi şi alţi artişti, Auguste Raffet, Théodore Valério sau numeroşii artişti documentarişti care au redat aspecte din principatele române în perioada Războiului Crimeii (1853–1856) şi ale căror lucrări ar fi putut completa în mod fericit ilustraţia capitolului.

În continuare autorul abordează tema războiului ruso-româno-turc din anii 1877–78, cu o scurtă expunere a evenimentelor premergătoare acestui conflict, mişcarea anti-otomană din Balcani, din 1876. Studiul este practic o prezentare a lucrării maiorului Victor von Strantz, *Illustrierte Kriegs-Chronik. Gedenkbuch an den Russisch-Türkischen Feldzug von 1876–1878. Gezeichnet von den Artistischen Mitarbeitern der Illustrierten Zeitung*, publicată la Leipzig în 1878, şi utilizează litografii şi hărţi preluate din această carte pe care autorul le comentează folosind şi alte surse documentare. Ilustraţiile din lucrarea germană provin în exclusivitate din publicaţia periodică „Illustrierte Zeitung”, care a relatat pe larg desfăşurarea războiului de la 1877–78 prin corespondenţii săi de front, atât germani, Themistocles von Eckenbrecher, Mathes Koenen, cât şi artişti străini stabiliţi în România, Carol Szathmari, Henryk Dembitzki, Emil Volkers ş.a. Este oarecum surprinzătoare această abordare dat fiind că lucrarea maiorului von Strantz, deşi destul de detaliată, nu este cea mai reprezentativă şi cuprinzătoare relatare a conflictului din 1877–78. Există numeroase alte lucrări, cel puţin tot atât de ample şi bine structurate, care beneficiază de o ilustraţie bogată, unele fiind chiar menţionate de autor în textul primului capitol: Ferdinand Lecompte, *Guerre d'Orient en 1876–1877: esquisse des événements militaires et politiques*, 2 vol., B. Benda, 1877–1878, 350 p.; respectiv 488 p.; Amedee Le Faure, *Histoire de la Guerre D'Orient: 1877–1878*, 2 vol., Garnier Frères, Paris, 1878, 520 p., respectiv 428 p.; Paul Bourde, *Russes et Turques. La Guerre d’Orient*, 2 vol., Manceaux Editeurs, Paris 1878, 568 p., respectiv 584 p.; Franz Lubojatzky, *Illustrierte Kriegs-Chronik des Russisch-Türkischen Feldzuges 1877*, 2 vol., Adolph Wolf, Dresden, 1877–1878, 492p., respectiv 698 p. ş.a. Aceste volume aveau ilustraţii realizate de artişti cu experienţă, care au însoţit trupele în campanie, în calitate de corespondenţi de război ai unor importante periodice ilustrate europene (Dick de Lonlay, Théodore Frédéric Lix, José Luis Pellicer y Fener, Johann Nepomuk Schönberg ş.a.), şi ar fi putut îmbogăţi şi diversifica aspectul grafic al cărţii.

Al doilea capitol al lucrării se întoarce în timp, analizând spaţiul balcanic din punct de vedere geografic, istoric şi demografic, formarea şi răspândirea poporului român, interacţiunea cu alte populaţii aflate în zonă. Textul este bine documentat cu citarea unor lucrări de referinţă în domeniu, fiind însoţit de numeroase hărţi şi planuri explicative despre răspândirea elementului românesc în regiuni ale Peninsulei Balcanice, constituirea statelor feudale româneşti, raporturile acestora cu alte state din regiune, relaţiile cu Imperiul Otoman. Capitolul se încheie cu prezentarea raporturilor existente între principatele române şi imperiile vecine, otoman, rus şi habsburgic, în cursul secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea.

Lucrarea realizată de Alexandru Păcurar se remarcă prin aspectul său elegant, tiparul îngrijit şi, mai ales, prin reproduceri de foarte bună calitate ale desenelor şi hărţilor, fapt destul de rar întâlnit în publicistica românească.

Cartea *Incursiune în memoria locurilor* este agreabil de citit şi conferă o serie de date şi informaţii interesante citirorului pasionat de geografie istorică, mai mult sau mai puţin avizat.

Horia Vl. Şerbănescu

CONSTANTIN PRUT, *Olga Smolenschi. Revelațiile unui sculptor*, Editura Magic Print, Onești, 2013, 90 p.

Cunoscutul critic de artă, Constantin Prut, a editat albumul de față, care prezintă într-o formă sintetică opera sculpturală a artistei Olga Smolenschi (1924–2012).

Născută în sudul Basarabiei, la Cetatea Albă, într-o familie de intelectuali, care i-a cultivat atașamentul față de artă, viitoarea artistă s-a refugiat în România alături de părinți după anexarea provinciei de către puterea sovietică și ruperea de țară. Revenirea în locurile natale era de scurtă durată pentru ca, anul

1943 să o găsească înscrisă la Academia de Belle Arte din București. Greutățile războiului, drumul sinuos al tatălui, medic militar, și debutul sovietizării României au determinat-o să-și încheie studiile în 1949, la clasa de sculptură a profesorului Cornel Medrea. Diploma de licență o va primi abia în 1955, ceea ce îi va permite să se înscrie în asociațiile profesionale ale artiștilor și să primească un atelier de creație. Cu toate acestea, era exclusă din Uniunea Artiștilor Plastici în 1956, în cadrul căreia a revenit în 2007.

Numeroasele călătorii în țară și cele câteva din străinătate i-au îmbogățit imaginația și au ajutat-o să-și aleagă sursele de inspirație. Așa după cum remarcă și criticul de artă, îngrijitorul ediției, „artista a fost tentată de evoluția în spațiu a formelor”, plecând de la un punct apropiat mediului cultural țărănesc.

Rămâne să vedem dacă opera ei va trezi interesul criticilor și pe acela, la fel de sugestiv, al colecționarilor.

Alin Ciupală

ADAM BĂLȚATU, *Voiam să fiu pictor... Însemnări*, ediție îngrijită și prefață de Doina Lemny, Editura Junimea, Iași, 2014, 120 p.

Cercetarea, fie ea istorică sau circumscrisă istoriografiei de artă, se dezvoltă în strânsă legătură cu punerea în valoare a surselor. Un truism neînțeles de multe ori, ceea ce determină o producție cu pretenții științifice, dar fadă în conținut datorită nerespectării unei minime exigențe metodologice.

Distinsa cercetătoare Doina Lemny, consacrat istoric de artă, activ membru al Muzeului de Artă Modernă din cadrul Centrului Georges Pompidou de la Paris, devotat studiului operei unor artiști care au marcat arta secolului al XX-lea, precum Constantin Brâncuși, Antoine Pevsner, Henri Gaudier-Brzeska, Henri Matisse sau Marcel Duchamp, a reușit să definitiveze un proiect mai vechi, dedicat publicării amintirilor pictorului Adam Bălțatu. Volumul este legat de prima Expoziție retrospectivă pe care Doina Lemny a organizat-o la Muzeul de Artă din Iași, în 1989, la 10 ani de la moartea și 100 de ani de la nașterea artistului, ocazie cu care a descoperit manuscrisul în arhiva familiei. Împrejurări mai puțin fericite au făcut ca publicarea să devină posibilă două decenii și jumătate mai târziu.

Adam Bălțatu (1899–1979) s-a născut la Huși ca unic copil al unei familii de podgoreni, familie greu încercată în urma distrugerii viilor de filoxera care a afectat și România la începutul secolului al XX-lea, precum cea mai mare parte a Europei. Aventurile copilăriei sunt bine reprezentate, cu pitorescul lor, dar și cu înregistrarea dificultăților financiare ale familiei. Intrarea la Școala de Belle-Arte din Iași, în 1915, i-a prilejuit ocazia întâlnirii cu profesorii școlii, dintre care amintit este Constantin Artachino, dar și cu tineri congeneri, în special, Aurel Băeșu cu care a legat o strânsă prietenie. O vizită la București cu puțin timp înaintea intrării României în Primul Război Mondial i-a oferit întâlnirea cu mediul artistic al capitalei și, mai ales, cu opera lui Grigorescu, care l-a fascinat, Petrașcu pe care l-a descoperit, Luchian pe care l-a admirat și Andreescu despre care nu știa ceva.

Întoarcerea la Iași coincidea cu izbucnirea războiului, iar rândurile memorialistice, deși sumare, descriu atmosfera unui oraș sufocat de refugiați și copleșit de lipsuri. Succesul expoziției comune Băeșu – Bălțatu din toamna anului 1919, de la București, a însemnat obținerea unei recunoașteri, probabil, prima consistentă din carieră, meritată, dar și strângerea unor fonduri necesare plecării într-o călătorie de studii în Italia. Cu ajutorul lui Kimon Loghi care le procură bilete gratuite pentru cursa Constanța – Neapole a vaporului „Dacia”, cei doi prieteni pleacă într-o călătorie din timpul căreia amintirile au rezistat timpului.

Perioada cuprinsă între 1921 și 1935, adică anii petrecuți la Huși, este considerată de autor o epocă cenușie, împărțită între compromisurile comerciale și grijile bănești. Realizarea unor lucrări considerate mediocre și conjucturale, pierderea postului de suplinitor la liceul „Cuza Vodă” din oraș, par să fie luminate doar de cronica elogioasă pe care Nicolae Tonitza a publicat-o în primăvara anului 1926, în „Universul Literar” cu referire la participarea lui Bălțatu la Salonul Oficial.

Autorul subliniază că stabilirea la București în 1935 i-a schimbat drumul greoi și întunecat pe care viața l-a săpat în memoria artistului. Din păcate pentru noi, rândurile care acoperă perioda de după izbucnirea celui de al Doilea Război Mondial sunt sumare. Principalul eveniment pare să fie pensionarea din 1965, moment care l-a scutit de griji financiare prin însumarea pensiei de profesor universitar, a celei de membru UAP și a indemnizației de profesor consultant, dar și de travaliul unor activități zilnice organizate și programate. Se trece foarte repede peste epoca instaurării comunismului în România, cooptarea sa ca

profesor titular la Institutul de Arte Plastice din Bucureşti în 1950, pe care o defineşte drept „nouă capcană”, căsătoria şi naşterea fiului, invadarea Cehoslovaciei în 1968, care este doar amintită. Un loc ceva mai larg îl ocupă expozițiile personale din țară, în special, retrospectiva din 1967, care a cunoscut un mare succes de public, de critică și, nu în ultimul rând, un succes financiar. De altfel, banii reprezintă un motiv permanent al amintirilor, mai ales, lipsa acestora sau obținerea lor tardivă.

Paginile asupra cărora Doina Lemny s-a oprit cu acribia cercetătorului și pasiunea punerii în valoare a unei opere neglijate după dispariția artistului sunt ilustrate cu imagini ale lucrărilor realizate de Adam Bălțatu, unele aflate în arhiva Ion-Radu Bălțatu, altele în colecții publice. Volumul reprezintă o piesă interesantă pentru reconstituirea unei biografi și posibil punct de plecare pentru o viitoare retrospectivă.

Alin Ciupală

RUXANDA BELDIMAN, MIRCEA HORTOPAN, NARCIS DORIN ION, SORIN VASILESCU, *Arhitectul ceh al Casei Regale a României Karel Zdeněk Líman/The Czech Architect to the Romanian Royal Court*, Bucureşti, Iglooprofil, 2013, 240 p.

Modernizarea societății românești, realizată pe baza copierii unui model de tip occidental de către o elită şcolită în universitățile din Apus, a fost impulsionată de personalitățile familiei regale de Hohenzollern-Sigmaringen, care și-au dedicat energia României. Numeroasele inițiative personale și implicarea socială au luat și forma aducerii la gurile Dunării a unor profesioniști din domenii variate ale căror însușiri erau necesare dezvoltării proiectelor Casei regale. Legați de suveranii Carol I și Elisabeta a României, de regele Ferdinand și regina Maria, mai târziu de regele Carol al II-lea, de alți componenți ai dinastiei, acești specialişti și destinul lor românesc, uneori mai scurt, alteori mai îndelungat, așteaptă încă benedictinul care să ne vorbească despre ei și realizările lor.

De aceea, inițiativa publicării volumului de față, care reunește texte și imagini ce au stat la baza unei expoziții vernisată la Muzeul Național de Artă al României, merită apreciată. Figura centrală care a ordonat efortul și imaginația autorilor este aceea a arhitectului ceh Karel Zdeněk Líman (1855–1929), născut într-o mică localitate a țării natale și repauzat în țara de adopție căreia îi dedicase numeroși ani ai vieții sale. Alegerea profesiei de arhitect era pentru tânărul Líman în bună măsură firească, o continuare pe alt plan a preocupărilor bunicului și tatălui său, dulgheri, tâmplari și negustori de cherestea, tatăl fiind și un priceput om de afaceri, suficient de bogat încât să-i asigure fiului său stipendierea studiilor universitare. Perioada formării sale profesionale și intelectuale, în cadrul facultăților de profil de la Praga și München, a coincis cu epoca de afirmare a Neorenașterii germane ca stil arhitectural și artistic într-o mare parte a Europei centrale, curent promovat și în România la inițiativele perechii regale Carol I și Elisabeta. După 1879, anul încheierii studiilor de specialitate și obținerea dreptului de liberă practică, arhitectul s-a stabilit la Viena pentru o perioadă de cinci ani, necesară și fructuoasă pentru cizelarea pasiunii și calităților sale profesionale. Activitatea sa în capitala Imperiului austro-ungar este bine documentată și ne oferă o înțelegere mai atentă a realizărilor sale din România unde ajunge în 1885, când era angajat de arhitectul francez André Lecomte de Noüy în echipa sa de restauratori de pe lângă Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice de la București.

Întâlnirea cu regele Carol I s-a produs în 1894, probabil, intermediată de Lecomte de Noüy, așa cum pertinent remarcă autorii. Angajarea sa în cadrul Biroului regal de arhitectură, la conducerea căruia era numit în 1904, l-a adus în postura de a lucra nemijlocit pentru modernizarea, dezvoltarea sau construcția din temelie a unor clădiri precum castelele Peleș și Pelișor, amenajarea Domeniului regal Bran, ridicarea cabanei de vânătoare a regelui Ferdinand de la Lăpușna, decorarea unor interioare ale reședinței princiare și regale de la Cotroceni, construirea și refacerea unor importante clădiri din perimetrul proprietății regale de la Sinaia (Corpul de gardă, Economatul, Cuibul principesei, Casa arhitectului, garajele și grajdurile noi de la Furnica). Devotamentul arhitectului față de Casa regală a României era dovedit, pe lângă multe mărturii explicite ale contemporanilor săi în acest sens și de realizările sale nemijlocite, de întâmplări și fapte care impresionează. De exemplu, în momentul inaugurării Cuibului principesei, construit la înălțimea unor brazi din dorința principesei Maria și inaugurat în 1898, cu ocazia unei vizite a regelui Ferdinand al Bulgariei, arhitectul, îngrijorat de soliditatea construcției, s-a plasat sub aceasta, pentru ca, în caz de prăbușire, să nu supraviețuiască sinistrului. Din fericire, structura a rezistat fără probleme.

Volumul atrage atenția nu doar prin textele sintetice și documentate, ci și prin ilustrații, planuri și fotografii. Multe dintre fotografiile de epocă sunt inedite și completează caracterul interesant și provocator al recuperării operei lui Karel Zdeněk Líman în România, cel la a cărei dispariție regina Maria spunea: „Prieten drag, onest, credincios și adesea țâfnos!... Da, îmi va lipsi profund; odată cu el ceva a dispărut și din viața mea".

Alin Ciupală

CĂTĂLIN BĂLESCU, EUGEN ALEXANDRU GUSTEA, ADRIAN GUȚĂ (coordonatori), *Universitatea Națională de Arte din București, 150 de ani*, Editura UNARTE, București, 2014, 314 p. + il.

Într-un cadru festiv, pe 25 martie 2014, a fost lansată lucrarea *Universitatea Națională de Arte din București, 150 de ani*. Rod al unui efort colectiv, masivul volum de 314 pagini – coordonat de actualul rector, Cătălin Bălescu (care semnează și cuvântul de deschidere), împreună cu Eugen Alexandru Gustea și Adrian Guță – se prezintă ca o monografie a acestei instituții. Evenimentul s-a desfășurat la Librăria Cărturești de pe Str. Arthur Verona nr. 13–15, al cărui spațiu a fost insuficient și temperatura sufocantă pentru afluxul de public atras de manifestare. Acest entuziasm unanim denota interesul de care se bucură instituția aniversată și producțiile ei academice adunate în slovă tipărită pe paginile unui op destinat perenității. Cu 20 de ani în urmă, în toamna lui 1994, s-a mai organizat o aniversare, dar de proporții mult mai reduse, concretizată prin publicarea unui catalog al instituției – pe atunci numită Academia de Artă – și prin susținerea de către noi a unei conferințe privind istoria învățământului artistic din țara noastră.

O altă celebrare avusese loc la împlinirea a 100 de ani de existență. În 1964, un grup de profesori ai Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu", coordonați de Raul Șorban, dădeau la lumină un volum aniversar[1]. Autorii erau dascălii noștri – a celor care azi am trecut demult de jumătatea vieții, depășindu-i chiar și pe ei în vârsta ce o aveau la vremea respectivă – și a câtorva care, mai grăbiți, au trecut Stixul spre a se alătura iluștrilor înaintași. Despuind arhivele și defrișând hățișul de neclarități care înconjurau anii începuturilor școlii, acești autori au realizat o lucrare de valoare, în pofida faptului că a fost elaborată într-o vreme total neprielnică politic, în care multe amănunte trebuiau trecute sub tăcere, fiind incomode în ochii cenzorului fără calificare de specialitate, dar bine instruit în directivele marxism-leninismului și ale materialismului dialectic (acele omisiuni au fost completate mai târziu, în timpuri propice). Cu același prilej a fost organizată o *Expoziție a centenarului*, iar periodicul „Arta Plastică" a consacrat un întreg număr acestui eveniment, publicând un editorial semnat de Petre Dumitrescu, rectorul de atunci al Institutului, și evocări ale mai multor cadre didactice sau absolvenți, mai vechi sau mai noi, precum Pericle Capidan, Camil Ressu, Boris Caragea, Alexandru Ciucurencu, Ion Irimescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Iosif Bene, Valeriu Boborelu, Ion Săliștеanu, Adina Nanu, Gh. Ghițescu[2]. Redacția inițiase chiar o masă rotundă cu tema *Rolul Institutului în formarea unui artist cu un profil complex* – titlu fără echivoc în privința intenților de politizare a sistemului educațional – la care au fost invitate mai multe cadre didactice „sigure" din punct de vedere al viziunii „progresiste", dată de o bună educație de partid[3].

Un subiect atât de generos ca acela al învățământului artistic mai fusese abordat, înaintea celor menționați, de profesorul G. Oprescu, părintele instoriei artei românești moderne, într-un studiu din 1951[4], iar pentru zona moldovenească, mult mai devreme, de A. D. Atanasiu, în 1904[5], și de H. Blazian, în 1938[6], urmați peste decenii, de Sabina Docman, în 1956[7], și apoi de Eugen Pohonțu, în 1967[8]. În ultima decadă a

---

[1] Raul Șorban (coordonator), Adina Nanu, Eugen Schileru, Paul Constantin, *100 de ani de la înființarea Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București 1864–1964*, Editura Meridiane, București, 1964.

[2] „Arta Plastică", nr. 12/1964.

[3] *Rolul Institutului în formarea unui artist cu un profil complex*, în „Arta Plastică", nr. 12/1964, p. 600–603, 633–635.

[4] Acad. Gh. Oprescu și colaboratori, *Crearea școalelor de arte frumoase în țările române*, în „Buletin Științific. Secțiunea de Știința limbii, literatură și arte", tom I, nr. 1–2/ianuarie – iunie 1951, p. 1–16

[5] A. D. Atanasiu, *Gheorghe Bardasare Panaiteanu și înființarea Pinacotecei și Școalei Artelor-Frumoase în Iași*, în „Arhiva", nr. 2/Vevruarie 1904.

[6] H. Blazian, *Contribuții la istoria picturii române în secolul al XIX-lea. Începuturile picturii moderne în Moldova. Gh. Asachi – Învățământul artistic – elevii clasului de zugrăvitură*, în „Viața Românească", nr. 9/ septembrie 1938.

[7] Sabina Docman, *Date despre Pinacoteca și Școala de Arte Frumoase din Iași*, în SCIA, nr. 3–4/iulie – decembrie 1956, p. 301–307.

[8] Eugen Pohonțu, *Începuturile vieții artistice moderne în Moldova. Gh. Asachi și Gh. Panaiteanu*, Editura Meridiane, București, 1967.

secolului al XX-lea, au mai apărut două studii, de extinderi diferite, pe această temă, datorate lui Ion I. Solcan[9] și subsemnatului[10], iar în prima decadă a următorului, un catalog de expoziție, semnat de Ivona Elena Aramă, editat cu ocazia prezentării unor studii de atelier ale elevilor și profesorilor școlii ieșene[11].

Volumul este structurat după cum urmează: o primă parte este rezervată istoriei școlii, de la începuturi până la zi, unde studiile – bazate pe un solid material de arhivă, parte inedit – au fost semnate de cadrele didactice de la secțiile teoretice ale Universității (p. 10–95); urmează un tabel cu denumirile succesive deținute de instituția de învățământ artistic superior – ce revelă însemnătatea ei crescândă și amploarea căpătată în timp, de la școală la academie, facultate, institut[12], din nou academie și, în sfârșit, universitate – și un altul cu numele conducătorilor acesteia, directori și rectori (p. 98–99); apoi, sunt inserate portretele mai multor profesori și absolvenți, trecuți mai demult sau mai recent în lumea umbrelor, de la întemeietori ca Aman, Tattarescu și Storck la absolvenți iluștri precum Andreescu, Luchian și Brâncuși, până la aceia care, părăsind atelierele școlii au revenit ca profesori (și, unii dintre ei, au ajuns chiar rectori), precum Șirato, Steriadi, Dărăscu, Ressu, Han, Jalea, Baba, Ciucurencu, Baraschi, Ioanid, Caragea, Iuca, Murnu, Bitzan, Brădean, Blendea, Grigore, Gorduz, Sălișteanu, Mitroi, Coita etc. (p. 101–156). Partea documentară se încheie cu un scurt dar savuros capitol de memorialistică semnat tot de câteva cadre didactice al căror nume fac, practic, corp comun cu instituția și sunt cimentate în memoria anilor de ucenicie a multora dintre absolvenți: Adina Nanu (coautoare la volumul aniversar din 1964), acad. Răzvan Theodorescu (rector timp de două luni la începutul anului 1990), Mihai Mănescu, Ioan Stendl, Vladimir Șetran, Ștefan Câlția, Sorin Ilfoveanu (rector în intervalul 2004–2006), Corina Popa, Maria Blendea, Marin Gherasim, Nicolae Alexi, Neculai Păduraru (p. 160–176). Tonul nostalgic, uneori sprințar, alteori analitic, dar totdeauna cald și plin de încredere în viitorul școlii, dă un impetus generațiilor actuale și viitoare de studenți și dascăli în a sluji cu devotament, la catedrele teoretice sau în atelierele de specialitate.

Ultima parte a volumului reprezintă „catalogul" universității, cu facultățile și departamentele de specialitate: Facultatea de Arte Plastice (compusă din departamentele Pictură, Sculptură, Grafică, Foto-video și procesare computerizată a imagine, Pedagogia artei, Teorie, educație și cercetare), Facultatea de Arte Decorative și Design (Design, Modă, Artă murală, Arte textile – design textil, Ceramică, sticlă, metal, Scenografie), Facultatea de Istoria și Teoria Artei (Istoria și teoria artei, Conservare și restaurare, Pregătirea personalului didactic, Studii doctorale) (p. 180–304).

Cu știință pentru arta tiparului și dragoste pentru cartea frumoasă, cei ce au trudit pentru aspectul exterior al ediției, Carmen Apetrei și Radu Manelici, au dat la lumină un volumul tipărit în condiții grafice deosebite, pe hârtie de calitate – care amintește, prin textură și cromatică, de incunabule – și care este ilustrat cu multe fotografii din arhive de stat ori particulare, care conferă concretețe unor personaje uitate și surprind aspecte din timpul cursurilor teoretice sau ale celor de măiestrie. Cei doi pricepuți designeri ai cărții sunt demni de felicitări pentru uvrajul rezultat. Totuși, pentru viitorime, s-ar fi cuvenit ca legendele să fie complete la imaginile ce includeau mai multe personaje și nu să se dea doar numele profesorului aflat în centrul cadrului. Istoria nu iartă, mai ales, acolo unde sunt lăsate, cu bună știință, din neglijență ori din ignoranță, pete albe: cei neidentificați de redactorii legendelor vor rămâne, pe vecie, niște anonimi! Iar unii dintre ei chiar nu merită această condamnare.

La următoarea aniversare, cei ce vor pregăti ceremoniile și publicațiile aferente, vor avea o solidă bază de pornire pentru a duce mai departe cercetarea: monografia *Universitatea Națională de Arte din București, 150 de ani* este o lucrare temeinică și definitivă pentru stadiul actual al studiului învățământului artistic românesc universitar pe parcursul unui secol și jumătate.

Adrian-Silvan Ionescu

---

[9] Ion I. Solcan, *Gheorghe Asachi, fondatorul învățământului plastic din Moldova*, în Marin Aiftincă, Al. Husar (coordonatori), *Gheorghe Asachi – Studii*, Editura Academiei Române, București, 1992.

[10] Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc 1830–1892*, Editura Meridiane, București, 1999.

[11] Ivona Elena Aramă, *Maeștri și discipoli. Școala de Arte Frumoase din Iași (1860–1914)*, Editura Pim, Iași, 2008.

[12] Institutul de Arte Plastice a fost botezat nu cu numele fondatorului, așa cum s-ar fi cuvenit, ci cu acela al lui Nicolae Grigorescu – care nu fusese nici absolvent, nici cadru didactic aici – și aceasta din considerente de „corectitudine politică", pentru că Theodor Aman fusese de origine nesănătoasă, boier, exploatator, iar guvernul democrat-popular nu putea tolera ca instituția de învățământ artistic superior să amitească, prin titulatură, de un reprezentant al regimului burghezo-moșieresc.

OLIVIA NIȚIȘ, *Istorii marginale ale artei feministe. Moștenirea vestică în Europa centrală, estică și de sud-est: influențe și diferențe*, București, Editura Vellant, 2014, 96 p.

Cunoscută drept critic de artă, cercetător în cadrul Institutului de Istoria artei „G. Oprescu" al Academiei Române, curator activ al numeroase expoziții naționale şi internaționale din România, printre care Bienala internațională de gravură experimentală, alături de Ciprian Ciuclea, reprezintă doar un moment, Olivia Nițiş ne provoacă de data aceasta din perspectiva teoreticianului. Lucrarea domniei sale abordează un domeniu aflat la începutul afirmării în țara noastră, și anume arta feministă.

Aflată deocamdată între o marginalitate socială și una intelectuală, arta feministă urmează, de fapt, drumul unor preocupări similare din domeniul istoriografiei de artă, cu nimic mai dinamică decât cercetările similare din alte câmpuri ale umanioarelor. Preocupărilor unor specialiste, precum Mihaela Miroiu, Laura Grünberg, Lavinia Bârlogeanu, Eniko Magyari-Vincze, Oana Băluță și alte câteva puține cercetătoare, sunt îmbogățite prin volumul de față.

Încă din titlu sunt bine precizate cele două idei centrale care au încurajat analiza autoarei. Pe de o parte, marginalitatea artei feministe se referă la reticența și chiar respingerea de către mediul artistic românesc a unor astfel de inițiative, o respingere nu programatică, deschisă și clamată, ci una insidioasă, acoperită de indiferență, nepăsare și necunoaștere, atunci când nu devine virulentă și resentimentară de-a dreptul. Pe de altă parte, autoarea discută despre modul în care teoria feministă aplicată artei, apărută în spațiul intelectual occidental, a influențat o dezbatere similară în Europa centrală, estică și de sud-est. Problema modului în care românii, și nu numai ei, au aplicat modelele teoretice de tip occidental în domeniul științelor sociale și umaniste, în domeniul explicării evoluțiilor societății la un moment dat, este una esențială de la Titu Maiorescu încoace, cu atât mai mult cu cât, din păcate deseori, ne-am mulțumit să copiem fără efortul de a adapta modelele la realitățile românești. Obligativitatea cunoașterii acestor modele nu ar trebui să reducă până la dispariție adaptarea.

Dacă pentru Laura Grünberg, într-un excelent eseu publicat în nr. 11/2014 al revistei „Arta", număr coordonat de Olivia Nițiș, „arta" feminismului este interdisciplinară, pentru autoarea de față arta feministă poate fi surprinsă printr-o „relevantă perspectivă" a unor „microistorii plurale". Conceptul introdus este acela de „duplicitate constructivă", adică în același timp o asumare și o negare a centrului, o redefinire a raportului dintre centru și periferie, atât la nivelul spațiului Europei, cât și la acela al relației dintre masculin – feminin. Din acest punct de vedere, relevant și important este capitolul al treilea al lucrării, „Feminismul ca identitate", în paginile căruia găsim a aplicare critică a unor concepte preluate din literatura de specialitate occidentală și americană și pe baza acesteia o construcție conceptuală proprie.

Lucrarea ne propune și o sintetică privire de ansamblu asupra manifestărilor artei feministe în România și în Europa centrală și de sud-est, ceea ce oferă un punct de plecare pentru cercetări viitoare. Anumite exemple și studii de caz, precum acelea legate de grupul subReal sau de artiștii Wanda Mihuleac, Ion Grigorescu etc., merită și ele reținute.

Altfel spus, atenție! De la expozițiile „Perspective", „Eu, En, Ich", „Good Girls", „Momentum 1" și „Momentum 2", până la „Istorii marginale", arta la genul feminin (feminină și feministă) este printre noi. Putem spera că exemplul cercetătoarei Olivia Nițiș va fi urmat.

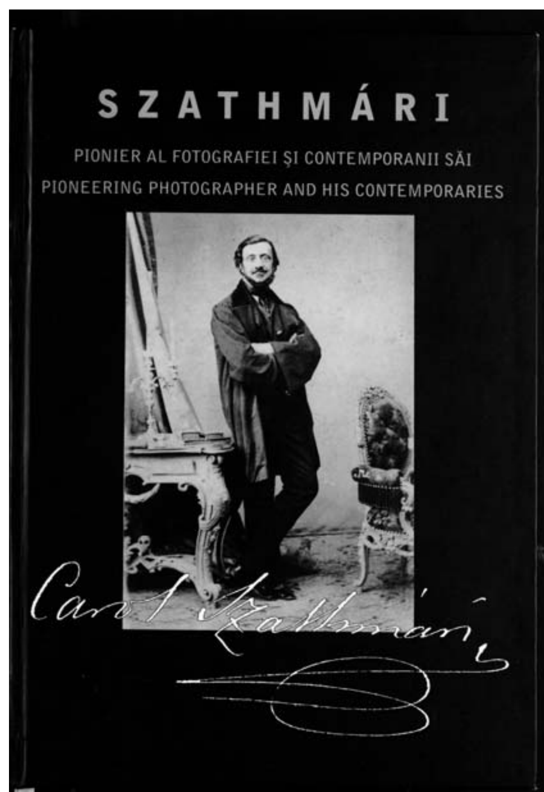
Alin Ciupală

ADRIAN-SILVAN IONESCU (editor) *Szathmári: Pionier al fotografiei şi contemporanii săi/Pioneering photographer and his contemporaries*, Editura OscarPrint, Bucureşti, 2014, 300 p. + il. + DVD

„Se dedică tuturor acelora – trecuţi, prezenţi şi viitori – pentru care opera pionierilor fotografiei şi epoca lor constituie un recompensant subiect de studiu".

Bicentenarul naşterii lui Carol Pop de Szathmári (1812–1887) a fost aniversat în 2012 cu o suită de evenimente de înaltă ţinută ştiinţifică şi culturală. La Bucureşti, pe lângă expoziţiile organizate de Muzeul Naţional de Istorie a României, de Muzeul Naţional Cotroceni, Muzeul Naţional Militar „Regele Ferdinand I" şi Biblioteca Academiei Române, s-a desfăşurat Conferinţa Internaţională *Szathmári, pionier al fotografiei şi contemporanii săi*, organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", în perioada 14–16 mai 2012.

Este meritul neobositului director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” şi istoric al fotografiei, dr. Adrian-Silvan Ionescu, de a fi reunit, sub cupola acestei conferinţe internaţionale, istorici de artă şi istorici ai fotografiei de renume din România şi de pe alte meleaguri. Pentru tânăra generaţie de istorici ai fotografiei de la noi, acest eveniment a fost un prilej fericit de întâlnire şi de împărtăşire a preocupărilor ştiinţifice.



Apărut la Editura Oscar Print, elegantul volum cuprinde comunicări susţinute în cadrul conferinţei şi poartă acelaşi titlu (*Szathmári, pionier al fotografiei şi contemporanii săi*), conferinţa şi volumul putând fi considerate o oglindă a cercetărilor contemporane asupra operei fotografice a lui Carol Pop de Szathmári.

Reputatul istoric al fotografiei, Larry J. Schaaf, analizează aici modul organic în care opera lui Szathmári a făcut parte din cultura şi curentele artei fotografice europene din secolul al XIX-lea. Larry Schaaf vorbeşte despre lungul drum parcurs de Szathmári pentru obţinerea recunoaşterii sale, în literatura de specialitate, ca primul reporter fotograf de război din lume, la baza acestei recunoaşteri stând cercetările lui Constantin Săvulescu, publicate în lucrări de specialitate. Shaaf îl aşează, firesc, pe Szathmári alături de Roger Fenton, ca reporter de război, şi – poate, puţin surprinzător – alături de Julia Margaret Cameron, ca portretist, pornind de la o observaţie de mare subtilitate: „prezenţa ei era la fel de dominantă ca a lui Szathmári, fapt care i-a făcut posibilă activitatea fotografică” (trad. noastră). Chiar dacă Szathmári a acordat mult mai multă atenţie aspectului comercial al activităţii sale de portretist, a reuşit, prin **prezenţa** însufleţită de calităţile sale de artist, să obţină portrete de o mare fineţe psihologică. Mai mult, analizând aşa-zisele „tipuri” – fotografii ale unor mici negustori, meseriaşi, ţigani, realizate cu un decor şi cu mijloace artistice minimale, în formatul *carte-de-visite*, cu dorinţa de a păstra cu ajutorul memoriei fotografice o lume care dispărea sau care se transforma cu rapiditate –, Larry Schaaf le aseamănă, ca manieră de abordare artistică, cu cele ale lui Irving Penn ori cu cele ale lui Richard Avedon. Eliberat de îndatoririle oficiale sau comerciale pe care trebuia să le onoreze pentru clientela sa de atelier, Szathmári a putut să-şi manifeste liber viziunea artistică în portretul fotografic, imortalizând aceste „tipuri”, culese adeseori chiar de pe stradă. Această notaţie rapidă, fulgurantă a unei trăsături psihologice o mai găsim doar în unele dintre acuarelele şi desenele sale.

Cătălina Macovei urmăreşte subiectele pe care Szathmári a dorit să le transpună şi în variantă litografică: peisaje, arhitectură religioasă, costume populare, tipuri, portrete sau evenimente. În ciuda unui proces mult mai laborios de realizare, Szathmári a abordat şi heliocromolitografia, doar că rezultatele obţinute nu au atins valorile artistice aşteptate, ele fiind evaluate astăzi, mai ales, prin prisma valorii lor documentare.

Aşa cum semnalează şi Ruxanda Beldiman în comunicarea sa *Arhitectura civilă şi ecleziastică a lui Carol Pop de Szathmari*, fotografia de arhitectură este o parte mai puţin cercetată a operei artistului. Demersul său este uşor de încadrat în preocupările fotografiei europene de la mijlocul secolului al XIX-lea. În Franţa, Comisia Monumentelor Istorice luase hotărârea, în 1851, în cadrul *Misiunii Heliografice*, de a repertoria fotografic patrimoniul arhitectonic naţional, încredinţând această sarcină unora dintre cei mai cunoscuţi fotografi ai momentului (Édouard Baldus, Hyppolite Bayard, Gustave Le Gray, Henry Le Secq şi Auguste Mistral). În aceeaşi perioadă manifestau preocupări similare Charles Clifford în Spania, Leopoldo Alinari la Florenţa, Hermann Rückwardt la Berlin sau Charles Marville la Paris, iar unul dintre cele mai răspândite mijloace de popularizare a acestor creaţii erau albumele, ce se vindeau în tiraje mari; de asemenea, imaginile erau reproduse frecvent în presa ilustrată a vremii. Szathmári a îndeplinit acest rol pentru spaţiul românesc, fotografiind în timpul călătoriilor sale clădiri şi monumente de arhitectură reprezentative din ţară şi din Bucureşti. Aceste imagini sunt grupate în albumele *Souvenirs de Roumanie* (1863) şi *România* (1867–1869). Autoarea se opreşte la monumentele de arhitectură bucureşteană, aşa cum apar ele în cele două albume. Realizate la comandă princiară, acestea nu au fost multiplicate într-un număr

mare astfel încât să fie accesibile unui public mai larg. În treacăt fie spus, în deceniile 6–7 ale secolului al XIX-lea, acest public era puțin numeros şi puțin dispus să plătească pentru a beneficia de astfel de imagini, aşa cum avea să constate însuşi Szathmári, când a încercat să publice primul jurnal ilustrat de la noi, *Ilustrațiunea. Jurnal Universal*. Proiectului său ambițios şi spectaculos ca rezultat a putut funcționa doar şase lui (septembrie 1860 – martie 1861), el reuşind să scoată, cu mari eforturi, doar 26 de numere. Szathmári a încercat să adapteze pentru publicul din România modelul jurnalelor ilustrate pariziene de genul *L'Illustration* şi *Le Monde Illustré*, pe ale căror materiale şi ilustrații s-a străduit să le publice şi la Bucureşti.

Semnalăm, ca temă de cercetare pentru viitor, şi peisajele, de un vădit caracter romantic, fotografiate de Szathmári în țară – Dâmbovicioara, râul Bistrița, ruinele de la Târgovişte –, aşa cum apar ele în albumul *România*, asupra cărora a atras atenția şi profesorul Schaaf în acest volum.

În studiul intitulat *Carol Szathmari fotograf militar*, Horia Vladimir Şerbănescu tratează o temă abordată asiduu de Szathmari: fotografia de război. Realizările sale cele mai cunoscute, realizări care i-au adus prețuirea şi recunoaşterea capetelor încoronate ale Europei, dar şi – postum – titlul de primul reporter fotograf de război, au fost fotografiile de front. Pornind de la cele 200 de fotografii realizate în aprilie 1854, în apropiere de Oltenița, considerate astăzi primele fotografii de război, şi terminând cu documentarea participării româneşti la Războiul de Independență din 1877–1878, pe lângă Statul-major al Domnitorului Carol I, se poate constata faptul că Szathmári nu s-a temut de realele pericole ce îl pândeau în calitate de fotograf pe front. În acelaşi timp, beneficiind de statutul său privilegiat, statut întreținut, de altfel, cu multă atenție, atelierul său a fost frecventat de elitele armatelor care s-au perindat prin Țările Române în deceniile de la mijlocul secolului al XIX-lea, ca şi de militarii locali.

Cartoanele fotografice, mai ales pentru formatele *carte-de-visite* şi *cabinet*, utilizate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, joacă un rol important în identificarea unui cabinet fotografic sau a unui fotograf, în datarea unei fotografii. Aparent un element secundar, cartonul fotografic pe care era lipită hârtia sensibilizată şi impresionată este purtătorul multor informații legate de funcționarea unui atelier fotografic. Analiza cartoanelor fotografice ale lui Szathmári ne dă indicii despre cât de mult a prețuit acesta titlurile, medaliile, ordinele primite de-a lungul carierei sale şi cum a înțeles să-şi facă reclamă prin intermediul graficii publicitare folosite, ele având, în ultimă instanță, rolul de carte de vizită. Semnatara acestor rânduri a ilustrat comunicarea *Grafica publicitară a cartoanelor fotografice ale lui Carol Szathmari* cu toate cartoanele pe care le-a identificat şi pe care le-a avut la dispoziție, prezentându-le în evoluție cronologică şi stilistică.

Istoricul de artă Ruxandra Dreptu examinează, în comunicarea sa *Szathmari, fotograful pictor al depărtărilor*, relația ambivalentă practicată de Szathmári cu pictura şi fotografia, circulația motivelor şi temelor între cele două modalități de expresie artistică. Analizând fotografia de peisaj şi de arhitectură, autoarea le consideră „summumul ambiției sale de fotograf de curte". Pendulând între documentarism şi valoare estetică, Szathmári foloseşte viziunea şi instrumentele pictorului şi tehnica artei fotografice pentru a satisface comenzi oficiale (uneori, însă, cu rezultate dezamăgitoare), dar reuşeşte – atunci când nu se mai simte încătuşat de obligații – să surprindă imagini puternice, „fotografii picturale", proaspete, vii ce lasă loc unei reevaluări a talentului său.

Posteritatea artistică a lui Szathmári, trecută prin filtrul reflexiv şi creativ al unui artist contemporan, Ion Grigorescu, este examinată tot de un istoric de artă, Ioana Vlasiu. Autoarea se opreşte la un proiect artistic al lui Ion Grigorescu, conceput ca un dialog, prin timp, cu maestrul fotograf: albumul de fotografii.

Contribuții valoroase şi originale sunt aduse, în volum, şi de autorii care au analizat opera contemporanilor lui Szathmari.

Astfel, Monika Faber, unul dintre invitații de marcă la conferința din 2012, fondator şi director al Photoinstitut Bonartes din Viena, autoare de cataloage de expoziții şi lucrări de specialitate asupra fotografiei din Europa centrală, se ocupă de albumul privind posesiunile Căii Ferate Austriece din Regiunea Banatului, în perioada 1859–1861, album realizat de fotograful Andreas Gröll (1812–1872). Având eminamente un caracter documentar, albumul lui Andreas Gröll (peisaje cu instalații şi clădiri industriale, precum şi tipuri de locuitori din zona Banatului) aduce un contrapunct interesant la demersul artistic al lui Szathmári. Peisajele industriale, aride şi tulburătoare în acelaşi timp, care reflectă o societate industrială în plină expansiune, ne fac să ne întrebăm dacă Szathmári ar fi ales vreodată acest tip de fotografie.

Personalitatea marcantă a lui Theodor Glatz, ca pictor şi mai ales ca fotograf, este prezentată de Konrad Klein, unul dintre cei mai avizați cercetători ai fotografiei transilvănene, sibiene cu precădere. Pe lângă datele biografice bine documentate, Konrad Klein analizează genurile fotografice practicate de Glatz, precum şi relațiile cu cei care i-au fost contemporani, cu cei pe care i-a inițiat în arta fotografică.

Aşa cum era de cuviinţă, dat fiind rolul său în fotografia transilvană, este prezentat şi Veress Ferenc, în comunicarea lui Alfred Schupler, în care este marcată activitatea sa de fotograf, inovator în tehnica fotografică, profesor de fotografie şi editor de revistă de fotografie.

Pentru istoria fotografiei din Banat, Cristian Graure aduce două contribuții bine documentate. Prima se referă la activitatea fotografică a parohului Josef Brand din Timişoara, care se înscrie în paradigma fotografului amator cu preocupări documentariste. Cea de-a doua, intitulată *Banatul secolului al XIX-lea văzut prin „lentilele camerei stereoscopice"*, îi prezintă pe cei mai importanți fotografi bănățeni care au realizat fotografii stereoscopice.

Silvana Rachieru se ocupă de fotografia din Imperiul Otoman şi de cei mai importanţi fotografi care au activat în special la Constantinopol. Pe lângă informațiile şi considerațiile asupra fotografilor şi temelor întâlnite în fotografia otomană din secolul al XIX-lea, autoarea prezintă pe cei mai importanţi cercetători ai fotografiei din Turcia din ultimele decenii.

Volumul *Szathmári, pionier al fotografiei, și contemporanii săi* va deveni, cu siguranţă, un instrument de lucru indispensabil pentru studiul operei şi vieţii lui Szathmári, el cuprinzând şi o cronologie detaliată datorată lui Adrian-Silvan Ionescu, poate, cel mai avizat cunoscător al acestui subiect. Tot coordonatorul volumului aduce o necesară revizuire, în lumina documentelor de arhivă, a numeroaselor „legende" şi informații neverificate relative la viața şi opera lui Szathmári, legende care circulă în diverse medii culturale. De asemenea, el pune în circulație actul de împământenire al artistului şi notele dezbeterilor comisiilor parlamentare care au decis să-i fie acordată cetățenia română în anul 1880 – între ai căror membrii majoritatea îşi luaseră portretul în atelierul său.

Cu valoare de referinţă este şi întreprinderea datorată Adrianei Natalia Bangălă, care descrie şi inventariază amănunţit albumele *România*, realizate de Szathmári în perioada 1867–1869.

Textele sunt în limbile română, engleză şi germană (aşa cum au fost susţinute de autori în cadrul conferinţei); toate textele beneficiază de rezumate în limba engleză; la finalul volumului, sunt prezentate mici note biografice ale autorilor.

Volumul beneficiază de o ilustrație şi de o concepție grafică de excepție – datorată pricepulului grafician Ioan Cuciurcă, autor şi al afişului şi mapei conferinței din 2012 –, în care sunt valorificate fotografii inedite sau foarte puţin cunoscute publicului larg oferite, cu generozitate, şi pe un DVD ataşat volumului. La materialul iconografic de patrimoniu se adaugă şi o componentă contemporană căci editorul a făcut tuturor, cititori şi cercetători, o surpriză prin inserarea unui folder cu participanții şi instantanee de la conferinţă realizate de Sorin Chuiţu, abilul fotograf al instituţiei organizatoare, de Aurelian Stroe, Radu Igaszag (alias Szathmari II) şi Ioan Cuciurcă, ale cărui inspirate idei grafice au înobilat volumul, el fiind consilier artistic pentru acesta. Astfel, ni se asigură şi nouă, cercetătorilor de azi, un loc în istorie, în umbra marelui înaintaş!

Volumul *Szathmári, pionier al fotografiei, și contemporanii săi* se adresează atât unui cititor specializat, interesat în primul rând de istoria fotografiei româneşti, cât şi unui public din ce în ce mai larg şi mai avid de informații referitoare la istoria fotografiei, în general.

Adriana Dumitran

PAUL REZEANU, *Istoria artelor plastice în Oltenia (1800–2000), vol. II (1919–2000)*, Editura Alma, Craiova, 2013, 475 p. + il.

Sârguincios culegător de informații din presă și de la ultimii martori ai unei epoci apuse, prolific autor de lucrări centrate pe creativitatea olteană, Paul Rezeanu a îmbogățit bibliografia națională cu mai multe titluri de referință din care spicuim câteva: *Artele plastice în Oltenia (1821–1944)* (1980), *Eustațiu Stoenescu* (1985), *Constantin Lecca* (1988 și 2000), *Pictorul Stoica D.* (1990), *Brâncuși la Craiova* (2001), *Artiști plastici craioveni* (2003), *Caricaturistul N. S. Petrescu-Găină* (2008), *Brâncuși. Tatăl nostru* (2012), cea din urmă recenzată în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 3 (47)/2013, p. 258–259. La aceastea se adaugă încă o carte **mare**, la propriu și la figurat, cea de față, care completează și încheie un uvraj început cu ani în urmă și amplificat de-a lungul timpului, până la zi. Anteriorul volum din această lucrare, dedicat plasticienilor din secolul al XIX-lea până la Războiul cel Mare, a văzut lumina tiparului în 2010. Sunt acoperite toate tehnicile artistice: pictură, sculptură, grafică, decorative și chiar arhitectură și sunt incluși, fără excepție, toți mânuitorii de penel, creion, eboșoar sau echer și compas care s-au născut ori au activat în Oltenia, fie ei profesioniști de renume – unii chiar internațional – fie amatori aproape necunoscuți, dar dați la iveală prin persuasiunea de cercetător a autorului care a „măturat" întreaga presă locală și centrală, unde a găsit nume și

personalități demne de a figura în volum. Sunt, însă, și nume introduse cam forțat, doar prin faptul că artistul a avut o minimă legătură cu Oltenia, doar prin naștere, precum Magdalena Rădulescu (p. 243), Alexandru Călinescu (p. 216–224) sau Florența Pretorian (p. 114–117) care, de-a lungul carierei, nu au mai avut nici un contact cu ținutul natal. Cum era și firesc pentru un autor ce a consacrat deja studii substanțiale unor artiști, Paul Rezeanu acordă spații mai mari plasticienilor monografiați și care-i sunt mai aproape de suflet precum Stoica D., Anghel Chiciu, Ion Țuculescu – doar Brâncuși face excepție pentru că, despre acesta, a spus tot ceea ce se putea spune și a „corectat", în volume anterioare, erorile presupuse a fi fost emise de alți cercetători.

Exact ca într-o autobiografie bazată pe note zilnice, autorul nu uită să precizeze, când este cazul, că a cunoscut personal pe unul sau altul dintre artiștii despre care vorbește ori că, în calitatea ce a avut-o – timp de 34 de ani, de director al Muzeului de Artă Craiova, a achiziționat operele acestora (spre exemplu, ale lui Ion Țuculescu, p. 252). Aceste confesiuni fac relatarea vie, plină de vervă, și dau garanția unei informații venită direct de la sursă, nemediată de studiul documentelor de arhivă și al presei. Amator de elemente anecdotice, autorul nu neglijează să-și pigmenteze textul cu asemena episoade comice din viețile artiștilor. Cu admirabil spirit autocritic, Rezeanu își mărturisește, fără înconjur, limitele documentației, în stilul său colocvial, inconfundabil. Spre exemplu: Lucia Popescu-Olt „s-a născut înainte de 1920, probabil, prin 1913–1915. (...) Când și unde a decedat nu știm. Probabil în jurul anului 2000" (p. 170–171); „Despre pictorița Maria Cocheci-Căldărușanu știm doar că s-a născut la Craiova, în anul 1891" (p. 178) – dar nu mai urmează nici un detaliu despre această artistă (!); Aurelia Vasiliu Aricescu „se pare, a decedat în anul 1986" (p. 179); „Din păcate, despre ea (Pitzy Porubsky) nu deținem decât foarte puține date. (...) Era născută puțin înainte de 1920, se pare că avea studii de pictură, dar la ce nivel, unde și cu cine, nu am aflat. (...) A murit prin 1990–1991" (p. 171–172); „Știm despre ea (Yvonne Demetrescu), că s-a născut la Craiova, dar când, exact, nu. Bănuim, însă, că prin 1913. Nu știm, de asemenea, când a decedat. Se pare că după 1990, la București" (p. 169)[1]. Este de-a dreptul înduioșător cum își explică lacunele în cazul Olgăi Copăceanu: „Probabil familia sa avea o situație materială bună, întrucât numai așa se explică faptul că mai târziu a putut urma cursurile Academiei Naționale de Arte Frumoase din București. A făcut, desigur, pictură. Întâmplarea a făcut să-i vedem câteva tablouri. Bune. Peisaje. Ne-au rămas astfel în memorie două peisaje dunărene, probabil din portul Brăila, executate pe la sfârșitul anilor cincizeci. A decedat la 3 martie 1962. Unde, nu știm" – cu mențiunea, la subsol: „Din păcate despre pictoriță nu avem decât o simplă fișă. Când am făcut-o, nu mai știm. Probabil prin anii șaptezeci" (p. 148). De aici reiese clar că majoritatea datelor ce le furnizează se bazează pe propria memorie, arhivă documentară și experiență de muzeu unde, prin specificul activității, avea relații directe cu artiștii contemporani. În altă parte, această precizare este și mai evidentă: „Și pe pictorița Maria Colonel Budeanu am cunoscut-o. E drept, puțin. (...) La rugămintea acesteia i-am organizat o expoziție personală la Academie" (p. 87); sau „Cu Ion Truică am stabilit, în urmă cu ani, organizarea unei expoziții personale la Muzeul de Artă din Craiova. N-a fost să fie. Cred, din vina la amândoi" (p. 326).

Un redactor neatent a scăpat mai multe regretabile greșeli de tipar, ceea ce lasă impresia unei cărți necorectate, lucru pe care uvrajul de față nu-l merita. Spre pildă, Jeana Baculescu apare ca fiind născută pe 21 martie 1982, deși, cu un rând mai sus, era precizat anul corect: 1882! (p. 29); Fritz Storck este scris cu Ș (!) (p. 225). Se strecoară însă și unele erori ale autorului: când vorbește despre arh. Adrian Gheorghiu (1909–1981), eminent profesor de geometrie în spațiu la Facultatea de Arhitectură și acuarelist doar în timpul liber și în tinerețe, fără veleități de expozant – care a fost unchiul și nașul de botez al semnatarului acestor rânduri – și despre contribuția sa la studiul arhitecturii populare în colaborare cu Paul Stahl și Paul Petrescu, sunt greșit atribuite titlurile de arhitecți la cei doi care erau, primul sociolog, iar al doilea etnograf, amândoi iluștri cercetători în domeniu, cel din urmă chiar unul dintre stâlpii secției de specialitate din cadrul Institutului de Istoria Artei (din păcate dispărută după plecarea sa definitivă, în S.U.A., în 1986). Unele informații sunt incomplete, ca în cazul operei sculptorului Alexandru Călinescu, în al cărui palmares sunt enumerate, în mod corect, și „două medalioane plasate pe Arcul de Triumf din București (1936)", (p. 223) însă nu precizează că acele medalioane reprezentau efigiile Regelui Ferdinand și Reginei Maria[2].

[1] Pictorița Yvonne Demetrescu, sensibilă autoare de minaturi cu flori și portrete, în spiritul miniaturiștilor francezi din secolul al XVIII-lea, era trecută bine de 80 de ani și încă activă în intervalul 1991–1993, când, în calitate de director adjunct al Muzeului de Istorie și Artă al Municipiului București, i-am găzduit trei expoziții la GAMB (Galeriile de Artă ale Municipiului București) de pe str. Academiei.

[2] Suntem în măsură să precizăm că acele două medalioane, înlocuite în vremea guvernării comuniste cu două rozete din piatră, au fost așezate la locul lor, prin strădaniile noastre, în toamna anului 1992, după ce le depistasem, bine ascunse, în depozitul Muzeului Frederic și Cecilia Cuțescu-Storck.

Ca monografist *en titre* al caricaturistului Nicolae Petrescu-Găină, Rezeanu are o deosebită sensibilitate pentru desenul umoristic așa că între mânuitorii olteni ai peniței muiată în venin sunt prezentați, în detaliu și cu simpatie, Drăgulescu-Drag, Taru, Barmo (Barbu Morcovescu), Gabriel Bratu, Silvan Ionescu.

Pentru artiștii încă în viață sau pentru aceia care abia au debutat – „generația de soldați care cred că au în raniță bastonul de mareșal" cum îi numește el (p. 439) – adunarea datelor a fost mult mai facilă și nu s-au strecurat erori. Aici este făcută, din abundență, analiză plastică la obiect, pe opera la zi, care suplinește lipsa comentariului drag autorului cu formație de istoric, aplecat asupra unor biografii stufoase și atractive prin meandrele date de soarta fiecăruia și de evenimentele la care a fost martor și care i-au schimbat, de multe ori, cursul, ca în cazul artiștilor din prima jumătate a secolului al XX-lea – unii combatanți în războaie, prizonieri, încarcerați politic, bolnavi fizic și psihic.

Autorul are propensiune spre colocvialitate. Dar, dacă propozițiile scurte, repetiția, întrebările retorice au efect într-o elocință – cu care autorul a fost familiarizat după ani lungi petrecuți la catedră – ele nu au același efect într-un text academic, așa cum se dorește cel de față. Spre exemplu, în *Cuvântul-înainte* se întâlnesc asemenea repetiții: „În doi ani de război am trecut prin multe, am plătit scump, mult prea scump, dar totul a fost bine pentru că s-a terminat cu bine. România Mare, România Mare a fost atunci înfăptuită... (...) A venit însă anul 1940, an de dezastru, de prăbușire, un an negru, negru. Adio România Mare. S-a intrat apoi, în 1941, în război. Al Doilea Mondial. Nu se putea altfel. Că în răsărit s-a mers prea departe, că trebuia, la un moment dat să ne oprim... vorbe. (...) A urmat epoca lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și a lui Nicolae Ceaușescu. Le mai comentăm...? Nu, le-am trăit! A venit apoi decembrie 1989, cu iluzii, speranțe și, mai ales, cu dezamăgiri..." (p. 6). Mai nostim este atunci când autorul devine ironic-moralist, ca în cazul soților Grigorian și Gheorghița Rusu: „Timp de aproape două decenii ei au luptat să se afirme ca profesori și pictori, dar când se aflau pe punctul să realizeze acest deziderat, cum spune zicala, au dat vrabia din mână pe cioara de pe gard. Au părăsit Craiova și s-au stabilit în S.U.A. La New York! Bineînțeles că studiile nu le-au fost recunoscute (echivalate), iar ca artiști – pictori – nu aveau cum să pătrundă (să reușească), așa că deocamdată, după câtiva ani de America, am aflat că el a reușit să-și găsească o slujbă: paznic de noapte la căile ferate! În sfârșit, chestie de orgolii..." (p. 357). Dar această colocvialitate ține de stilul autorului. Este marca sa inconfundabilă. Și șarmul său. O notă de sfătoșenie bătrânească. Volumul este, mai degrabă, unul memorialistic: prin tonul familiar, prin talentul de povestitor, prin plăcerea relatării diverselor detalii, amuzante sau nu, legate de biografia artiștilor, autorul dorește să-și apropie cititorii, să-i captiveze, să și-i facă prieteni. Portretele inserate în volum – căci sunt portrete și mai puțin studii de caz făcute cu răceala analitică a istoricului de artă interesat de fenomen și de efectele acestuia pe planul gustului – au caracter personal fiindcă, în marea majoritate a cazurilor, sunt rodul cunoașterii directe a plasticienilor. De aceea, autorul nu-și poate înfrâna efluviile sentimentale față de unul sau altul dinte cei care i-au fost mai dragi. Iar aceștia sunt destul de mulți.

De o debordantă sinceritate, autorul inserează, la final, un paragraf cu sens de postfață în care dă câteva lămuriri asupra intențiilor avute atunci când a purces la întocmirea acestui amplu uvraj, specificând sursele folosite și lăsând totală libertate cititorilor de azi și din viitorime să-i aprecieze sau nu efortul, prin mărturisirea că el atâta a putut face: „(...) În lucrarea de față, structurată pe două volume, *Istoria artelor plastice în Oltenia*, am căutat să prezentăm și viața artistică a acestei provincii istorice în perioada amintită. Sunt multe date inedite, sunt altele pe care, dacă nu le prezentam noi, se pierdeau, poate, pentru totdeauna, sunt date pe care uneori le-am prezentat și în alte lucrări. Mai ținem să precizăm că pentru scrierea acestei lucrări am adunat material, date, timp de aproape o jumătate de secol. Că am reușit sau nu să realizăm o *Istorie a artelor plastice în Oltenia (1800–2000*) cât mai completă și pe cât posibil mai obiectivă, aceasta-i altă problemă. Oricum, noi am încercat..." (p. 440). Este totdeauna bine să fie făcute asemenea destăinuiri prevăzătoare care să îndoaie, ca o platoșă, săgețile prea ascuțite ale criticilor necruțători. Volumul, abundent ilustrat alb-negru și, mai ales, color, se încheie cu un indice de nume și o amplă bibliografie ce-i asigură, în timp, o certă utilitate ca instrument primar de lucru pentru eventualii cercetători interesați să reia și să aprofundeze analiza vieții artistice din acea zonă geografică de tradițională rezonanță în istoria și afectivitatea națională.

Adrian-Silvan Ionescu